

Hanne Roswall Laursen

Claudia Becker: „*Naturgeschichte der Kunst*“. August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik.

München: Wilhelm Fink, 1998

A. W. Schlegel unterliegt bis heute der „freilich korrekturbedürftigen Forschungsmeinung“ (Frühwald), im Bereich der Ästhetik keinen selbständigen Beitrag geliefert, sondern lediglich die Rolle als Eklektiker, Popularisator oder Sprachrohr seines begabteren Bruders gespielt zu haben. In jüngster Zeit zeichnet sich aber eine Änderung der Situation in der A. W. Schlegel-Forschung ab. Diese kann im Kontext der Bemühungen um eine Reformulierung des Epochenbegriffs der Frühromantik als eine Auseinandersetzung mit dem immer noch wirksamen geistesgeschichtlichen Diktum vom „Urgegensatz“ (Korff) zwischen Romantik und Aufklärung verstanden werden. In der Perspektive eines „wirkungsgeschichtlichen Langzeitzusammenhangs“ (Vietta) werden Verbindungen zwischen Aufklärung, Frühromantik und Moderne bzw. Postmoderne erschlossen, und es scheint höchste Zeit zu sein, A. W. Schlegel in diesen Diskurs miteinzubeziehen.

Claudia Beckers Habilitationsschrift „*Naturgeschichte der Kunst*“. August Wilhelm Schlegels ästheti-

scher Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik ist das bis jetzt markanteste Beispiel für die (Neu-)Entdeckung der Sonderrolle, die dem älteren Schlegel im aktuellen Diskurs um die Frühromantik zufällt, und die wegen der notorischen Unterschätzung seiner ästhetischen Position bis jetzt sehr selten nuanciert erwogen wurde.

In der Absicht „das in den Literaturgeschichten gängige Vorurteil von der philosophisch-ästhetischen Inferiorität des älteren Schlegel-Bruders zu widerlegen“ (26) arbeitet Becker, indem sie sich auf „das für die Genese seines Ansatzes entscheidene Jahrzehnt zwischen 1795 und 1805“ (26) beschränkt, bestimmte Konstanten aus Schlegels kunsttheoretischen Werken systematisch heraus und stellt mit diesen als Eckpfeilern seinen ästhetischen Ansatz dar. Dabei findet sie in der „bewußt paradoxen Begriffsbildung“ (22) einer „Naturgeschichte der Kunst“ die prägnanteste Formulierung des tragenden Gedankens seines Programmes überhaupt.¹ Das systematische Anliegen der Verfasserin ist in eine hi-

¹ Die wortwörtliche Formel findet man bei A. W. Schlegel erst in der Jenaer Vorlesung zur *Philosophischen Kunstlehre* (1798); sie ist aber schon ein paar Jahre vorher von seinem Bruder in dessen *Studiums*-Aufsatz formuliert worden.

storische Vorgehensweise eingebunden. Sie zeichnet in neun Kapiteln den Weg Schlegels nach von den frühen literaturkritischen Arbeiten, die unter dem Einfluß seines Lehrers Gottfried August Bürger in Göttingen (also noch vor 1795) entstanden, bis zu den Berliner Vorlesungen *Über schöne Literatur und Kunst* (1801-1804), die in ihrer groß angelegten Verknüpfung von Theorie, Geschichte und Kritik der Kunst am deutlichsten das spezifische Profil der ästhetischen Konzeption Schlegels erkennbar machen und als „ausgereiftes Projekt“ (23) einer „Naturgeschichte der Kunst“ gelesen werden können. In Ausblicken bezieht Becker auch spätere Arbeiten mit ein, vor allem die berühmten Wiener Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur* (1808). Ein weiteres Ziel der Abhandlung ist die Verortung A. W. Schlegels in den Diskurs des modernen und postmodernen Literaturbegriffs.

Paradox mutet die Formel einer „Naturgeschichte der Kunst“ auf den ersten Blick wohl wegen der Zusammenstellung von sehr verschiedenen Wissensgebieten an. Stärker noch wirkt die Komplexität der Formel, wenn man sich ihre begriffsgeschichtlichen Implikationen vergegenwärtigt. Schlegel stellt sich mit ihr bewußt in den Schnittpunkt zwischen der aufklärerischen, auf der klassifikatorischen Ordnung der Dinge bauenden Naturhistorie (Buffon, Linné), dem spinozistisch gefärbten Verständnis der Natur als eines dynamischen und schaffenden Organismus (Herder, Goethe) und der frühromantischen Philosophie einer Naturgeschichte, die die Entwicklungen des Naturgeistes zum Gegen-

stand hat (Schelling) (21-25). In Wirklichkeit ist Schlegels Begriffsbildung ihrer inneren Logik nach weniger paradox als vielmehr integrierend: Natur ist die Kunst insofern, als auch sie geschichtlich gewachsen ist und Teil hat an einem großen organischen Ganzen, das nach bestimmten teleologisch ausgerichteten „Naturgesetzen der Bildung“ verläuft. Er stellt sich die Aufgabe einer Totalbeschreibung der Kunst, bei der er die unterschiedlichen Kunstformen und Epochenstile „als gleichwertige Ausdrucksformen eines in verschiedenen Medien und Zeitaltern sich realisierenden (poetischen) Kunstgeistes“ (26) klassifikatorisch ins Blickfeld rückt. Im Anschluß an das Konzept seines Bruders (*Studium-Aufsatz*) zielt er darauf ab, auf der Basis einer konkreten Anschauung von Kunstwerken objektive Bestimmungen vom wahren Wesen der Kunst in der Zeit herauszudestillieren.

Gilt für Becker die „Naturgeschichte der Kunst“ als das mehr oder weniger explizite, aber immer gegenwärtige Telos des kunsttheoretischen Denkens Schlegels, so findet sie in seinen Reflexionen über das Phänomen Sprache die breite Basis seines gesamten Projekts. Spätestens mit den *Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache* (1795/96) tritt Schlegels charakteristische Vorgehensweise, poetologische Fragestellungen ständig auf Fragen nach ihrem sprachlichen Medium zurückzuführen, deutlich hervor. Die sprachphilosophische Konstante führt ihn in die Richtung auf eine linguistische Poetik hin, die die Dichtkunst aus sprachlogischen Strukturen entspringen läßt (der Weg

führt Becker zufolge direkt zu Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*, 27) und die für die Interpretation der Dichtkunst eine enge Beziehung zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft vorschreibt.

Um den methodischen Ausgangspunkt Schlegels näher zu bestimmen, widmet Becker deshalb seinen Studien und seinem Quellenmaterial zum Sprachphänomen ein ganzes Kapitel (Kap. 3: „Wegbereiter für A. W. Schlegels Sprachkonzeption“), wodurch sie auch eine große Forschungslücke teilweise schließt. Hier wird gezeigt, wie A. W. Schlegel in der Frühphase seines Programmes von den zu seiner Zeit aktuellen Sprachsprungstheorien (Rousseau, Herder, Hemsterhuis) und den Beiträgen zur Prosodiedebatte (Klopstock, Moritz) beeinflusst wurde. Nur vor diesem Hintergrund wird der Weg Schlegels zum Totalprogramm einer „Naturgeschichte der Kunst“ nachvollziehbar. Der ständige Rückbezug auf den Ursprung der Sprache bekommt in seiner Kunstlehre die Funktion einer Objektivitäts-Garantie. Er selbst fand in dem Athenäum-Text *Die Gemählde. Ein Gespräch von W.* (1799) dafür ein adäquates Bild: Die Sprache, heißt es dort, sei die einzige „gangbare Münze, worein alle geistigen Güter umgesetzt werden können“.

Die nächste Station sind die Jener Vorlesungen *Über philosophische Kunstlehre* (1798) (Kap. 4). Hier entwickelt sich die Sprachkonzeption Schlegels merklich unter dem Ein-

druck der neuen transzendentalphilosophischen Ideen (Fichte, Schelling). Wo in den *Briefen* das sprachliche Zeichen noch als Produkt einer relativ primitiven Mimesis begriffen wurde, wird nun das intellektuelle Vermögen des Menschen, seine „Selbsttätigkeit“, ins Zentrum gerückt und die Sprache zum genuinsten Ausdruck des menschlichen Geistes, zu einem bewußt und willkürlich geschaffenen Kunstprodukt.

Mit diesen Rückschlüssen auf die grundsätzliche Poetizität jeder Sprache erreicht Schlegel den Punkt, wo er seine These von der ursprünglichen Einheit aller Künste weiter ausführen kann.² Der gemeinsame Nenner der jeweiligen Kunstformen ist ihre Bindung an das Medium der Sprache, die jeder Gattung wiederum ein verwandtschaftliches Verhältnis mit den übrigen garantiert; die Künste werden „kompatibel und untereinander kommunikativ“ (25). Becker legt im 5. und 6. Kapitel dar, wie Schlegel auf diesem Hintergrund eine Erweiterung des Bereiches der Künste vornimmt, indem er die „poetische Übersetzung“ sowie die „Bildkunstkritik“ zu autonomen Kunstformen erhebt.

Es gibt schon mehrere Arbeiten, die Schlegels Übersetzungspraxis - vor allem im Hinblick auf die Shakespeare-Übertragungen - analysieren. Lesenswert wird Beckers Kapitel über „Die Bedeutung der ‚poetischen Übersetzung‘ in Schlegels weltliterarischem Programm“ (Kap. 5) unter anderem dadurch, daß sie durch auf-

² In den *Briefen* entwirft Schlegel diese These, indem er die gemeinsame Entstehung der ersten Künste, der Poesie, der Musik und des Tanzes, in den natürlichen Anlagen des Menschen begründet. Erster Brief, 1795. A. W. Schlegel: *Sämtliche Werke*, hg. v. Böcking. Leipzig 1846-1847, Bd. VII, 103-104.

schlußreiche Schlegel-Zitate, die in Arbeiten zu ihm sonst nicht auftauchen, auf die theoretischen Überlegungen hinweist, die seine Übersetzungspraxis ständig begleitete. Schlegels Rezension von Johann Heinrich Voß' Homer-Übersetzung³, aus der Becker öfter zitiert, kann als Paradebeispiel für seine Auffassung vom Metier des Übersetzers gelten. Dieser Text macht deutlich, daß Schlegel das Übersetzen grundlegend als hermeneutisches Projekt verstanden wissen wollte. Der Übersetzer begibt sich in einen Dialog mit dem fremden Dichterwerk und dessen Epoche und muß bewußt darauf verzichten, nach einer vollständigen Identität zwischen Übersetzung und Original zu streben. Jede „poetische Übersetzung“ bleibt eine „unvollkommene Annäherung“.⁴ Becker faßt zusammen: „Mit der Betonung des Vermittlungscharakters integriert er die literarische Übersetzung in ein Programm weltliterarischer Verständigung bzw. interkultureller Hermeneutik“ (112).

Im *Gemälde-Gespräch* und im Aufsatz *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse*⁵, praktiziert A. W. Schlegel eine Bildkunstkritik, in der er sich sowohl von früheren Beispielen dieser Gattung (im *Gemälde-Gespräch* durch die Figur der Louise von Diderot) als auch von den Vorstellungen einer strikten Trennung der bildenden von den literarischen Künsten (Goethe

und Meyer in den *Propyläen*) distanziert. Becker interpretiert die beiden *Athenäums*-Texte als „Brücke“ zwischen den Vorlesungen in Jena und den Berliner Vorlesungen (120). Durch diese Texte wird klar, daß Schlegels semiotisches Sprachverständnis prinzipiell die Übertragbarkeit jeder Kunstform in jede andere impliziert. Die Sprache als ein System von Zeichen ist das Material, von dem jede Kunstproduktion lebt, und bürgt somit für die Einheitlichkeit aller Künste. Die Kunstrezeption entwickelt sich deshalb, auch wenn sie sich nicht darin erschöpft, zu einer potentiell unendlichen komparatistischen Tätigkeit (125). Einige Detailanalysen erläutern hier (Kap. 6) die frühromantische Umwertung der Landschaftsmalerei mit Ausblicken auf Klee, Cézanne und Van Gogh (128-136).

Vor dem 7. Kapitel, in dem Becker zu den Berliner Vorlesungen kommt, hätte man gern ein Kapitel zur Vorlesung als Schlegelscher Kunstgattung gelesen. In Kapitel 5 wurde die Vorlesung im Zusammenhang mit der Literaturkritik und der Übersetzung lediglich genannt: „Durch die gemeinsame vermittelnde Leistung von Literaturkritik, Übersetzung und Vorlesung konnte Schlegel nicht nur innerhalb Deutschlands das frühromantische bildungspolitische Ziel universaler Aneignung fremder und vergangener Kulturen verfolgen, sondern späte-

³ *Homers Werke von Johann Heinrich Voß*. In: *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*, Nr. 262-267, 1796. A. W. Schlegel: *Sämtliche Werke*, hg. v. Böcking, Leipzig 1846-1847, Bd. X, 115-193. Hier sind auch die Anmerkungen zum zweiten (1801) und dritten Abdruck (1827) wiedergegeben.

⁴ Ebd. 150.

⁵ Beide im *Athenäum*, Bd. II.

stens in Wien erwies sich diese Trias auch als adäquates Medium, eine ‚Botschaft der deutschen Romantik an Europa‘ (Körner) weiterzugeben“ (109). Wenn, wie Becker im 6. Kapitel hervorhebt, Schlegel in Berlin die Künste danach unterscheidet, ob sie im Medium einer „sichtbare[n]“ oder einer „hörbaren“ Sprache präsentiert werden (119), so ahnt man doch die Ansätze zu einer frühromantischen Theorie der mündlichen Vermittlung, die auch die frühromantischen Gattungen der Rede (Schleiermacher, Friedrich Schlegel) und des Gesprächs (Friedrich Schlegel u.a.) einbeziehen müsste. Wolfgang Frühwald hat darauf hingewiesen, daß A. W. Schlegel sich in seinen Berliner Vorlesungen einer „der romantischen Poesie eigentümlichen Distributionsform“, nämlich des „kommentierenden Autorvortrag[s], der mehr als die private Lektüre zur Verbreitung romantischer Wortkunst beigetragen hat“, bediente.⁶ Mit Schlegels Berliner Vorträgen wird das Bild der Jenaischen Frühromantik als eines privaten Diskussionsklubs gegen das der Romantik als einer öffentlichen Angelegenheit ausgetauscht. Und die Frage liegt nahe, ob nicht eine Analyse des für Schlegel so charakteristischen Wechselbezugs zwischen Theorie und Praxis auch in bezug auf seine Rhetorik gewinnbringend wäre.

In Berlin (1801-1804) folgt schließlich die methodische und ge-

genständliche Erweiterung des Programmes einer „Naturgeschichte der Kunst“ bis hin zum Totalkonzept einer universalen Kunstlehre (Kap. 7-9). Becker betont den Zusammenhang zwischen den frühen Arbeiten und diesen drei großen Vorlesungsreihen, indem sie die poetologische Grundfrage nach der konstituierenden Funktion des Formalen als den „roten Faden“ (150) aufzeigt. Wenn für den Romantiker in Fragen Poetik das Primat des Formaspektes entscheidend bleibt, so ist seine Begründung dafür komplexer und umfassender, als sich die klassizistische Normativität der traditionellen Regelpoetiken hätte denken können. Schlegel argumentiert systematisch auf der Basis einer sprachphilosophischen (Ursprache als „Elementarpoesie“) und anthropologischen (jede Kunstproduktion rührt von der „freye[n] schaffende[n] Wirksamkeit der Phantasie“ her) Gedankenführung dafür, daß der Gebrauch von „Diction“, „Versbau“, „Bildlichkeit“ und „Wohlklang“ „aus dem Wesen der Poesie von innen hervorgeht“. Zugleich führt er historisch aus, wie die Genese der Dichtkunst zu allen Zeiten von genau diesen Elementen getragen wird.⁷

Aufschlußreich ist Schellings Kritik an den Vorlesungen, sie schienen „eher in die Rhetorik als in die Poetik zu gehören“. Schelling suchte „die Central-Idee von der Poesie vergebens“ (Brief an A. W. Schlegel,

⁶ *Der Zwang zur Verständlichkeit*. August Wilhelm Schlegels Begründung romantischer Esoterik aus der Kritik rationalistischer Poetologie. In: S. Vietta (Hg.), *Die literarische Frühromantik*. Göttingen 1983, S. 129-148.

⁷ August Wilhelm Schlegel: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hg. v. Behler in Zusammenarbeit mit F. Jolles. Paderborn 1989ff, Bd. 1. S. 393-394. In den folgenden Abschnitten wird mit der Abkürzung ‚KAV 1‘ auf diesen Band hingewiesen.

21. Okt. 1802). Offensichtlich nahm er an Schlegels Ausrichtung auf Funktionalität Anstoß, d.h. daran, daß es dem Vortragenden grundsätzlich „um das wirklich Machbare einer neuen Dichtkunst“ (Becker 157) ging. Dabei war es vor allem der Einfluß von Schelling, der Schlegel dazu bewog, seine „Naturgeschichte der Kunst“ in Berlin um die entscheidende symboltheoretische Komponente zu erweitern. Nicht nur die einzelnen formalen Gestaltungsmittel werden als Symbole verstanden, sondern die Kunstgeschichte weist sich insgesamt als Geschichte des Symbolisierens aus. Die (Ur-)Sprache gilt als die erste, die Mythologie als die zweite „Symbolik des Universums“ (KAV 1, 393). Hier liegt die Verbindung zu Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* auf der Hand, worauf Becker auch kurz aufmerksam macht. Das Symbolisieren, das „Geheimnis der Dichtung“ (KAV 1, 251), hat für Schlegel nicht nur eine poetologische bzw. ästhetische Funktion, sondern bezeichnet den Modus des menschlichen Erkennens schlechthin. „Dichten“, meint er, „ist nichts anderes als ein ewiges symbolisieren“ (KAV 1, 249). Wenn dieser Prozeß fortgesetzt wird, entsteht als eine erweiterte Symbolik die Mythologie.

Da das menschliche Vermögen des Symbolisierens identisch ist mit dem Sprachvermögen überhaupt, sind folgerichtig die Mittel einer Erneuerung des Erkennens in den Möglichkeiten der Sprache zu suchen. Es gelingt Becker, diesen poetologischen Denkweg A. W. Schlegels so klar nachzuzeichnen, daß es nur konsequent scheint, wenn dieser Weg am Ende der ersten Vorlesungs-

reihe (1801-1802) in eine Theorie der Bildlichkeit mündet. Die „darstellende Anlage“ (KAV 1, 404) der Sprache soll wiederhergestellt werden. Schlegel intendiert eine Rückkehr zur „Anschaulichkeit, Belebtheit und Bildlichkeit“ der Ursprache (KAV 1, 404). Unter allen Mitteln hebt er die Metapher als die „schönste und für die Poesie wichtigste Art von Tropen“ (KAV 1, 410) hervor.

Den hohen Rang, den die Metapher in Schlegels Programm einer poetischen Revolution innehat, erlangt sie auf der Basis einer zum Teil neuen Bestimmung ihrer Substanz und Funktion. Er begnügt sich nicht, wie die aristotelische Tradition es getan hat, mit der Vorstellung, die Metapher bilde ein Analogon zu einer gemeinten Wirklichkeit, sondern bei ihm tritt das Bild an die Stelle der Sache, „wodurch also nicht mehr Ähnlichkeit, sondern völlige Gleichheit angedeutet wird“ (KAV 1, 410). Die Metapher ist nicht, wie die traditionelle Rhetorik lehrt, eine Substitution des ‚eigentlichen‘ Ausdrucks, sondern repräsentiert an sich „die große Wahrheit, daß eins alles und alles eins ist“ (KAV 1, 251).

Beckers Kapitel zur Symboltheorie in den Berliner Vorlesungen (Kap. 7) erlangt in ihrer Abhandlung ein besonderes Gewicht. In Berlin findet Schlegels Projekt einer „Naturgeschichte der Kunst“ seine reife Ausformung, und an seiner hier vorgelegten sprachphilosophisch fundierten Symboltheorie läßt sich seine Relevanz für den aktuellen literaturwissenschaftlichen Diskurs am besten nachweisen.

A. W. Schlegel zeigt sich in mehrfachem Sinn als ein Moderner: zum einen dadurch, daß er der Symbol-

sprache der modernen Literatur im Vergleich zur antiken ein weit größeres ästhetisches Potential zuschreibt. Die „Elementarpoesie“ der Ursprache kann zwar wegen ihres Bilderreichtums der Kunstpoesie einer neueren Zeit noch als Ideal und als Quelle dienen, aber in den dichterischen Produkten der nachantiken und romantischen Zeit werden die Tropen auf einem höheren Niveau wirksam. Zum anderen denkt Schlegel in mehreren Hinsichten literaturtheoretische Standpunkte einer späteren Moderne bzw. Postmoderne vor. Becker fügt in ihrem Abschnitt zur „Weiterwirkung und Aktualität“ (Einleitung) Schlegel in einige miteinander verwandte Traditionslinien ein, die sich bis in die jüngste Zeit fortgesetzt haben. Dabei präntendiert sie auf kein vollständiges Panorama – was natürlich auch im Rahmen eines einleitenden Kapitels undenkbar ist –, sondern möchte mit „skizzenhaften Hinweisen“ lediglich einen ersten Schritt zu einer Standortbestimmung Schlegels innerhalb der literaturkritischen und sprachphilosophischen Moderne tun. Allerdings wird durch die stichwortartige Kontextualisierung zu Beginn der Arbeit eine Erwartung geweckt, die Becker nur bedingt einlöst, wenn die vielen angeführten prominenten Namen im folgenden nur sehr sporadisch und dann häufig in die Fußnoten verwiesen erscheinen. Das Kapitel kommt zum Teil einer Ehrenrettung gleich und hat wohl vor allem darin seine Berechtigung, daß es A. W. Schlegel den Größen der westeuropäischen Moderne und Postmoderne an die Seite stellt. Becker geht so weit, daß sie von A. W. Schlegel als einem „Mitinitiator der Postmoderne“ (30) spricht.

In der Tradition „des primär formalen Kriteriums von Literarität“ (28) folgen nach Schlegel u.a. Jakobson, Hamburger und Genette, die alle mit Schlegel die Auffassung teilen, daß die Grundlage für eine Wesensbestimmung der Poesie in ihrem sprachlichen Medium zu suchen ist. Als Exponenten der grundsätzlich als Modernitätskritik angelegten Diskussion über die Auflösung des Repräsentationsmodells führt Becker u.a. Nietzsche, Bergson, Adorno, Foucault und Derrida an. Zudem fällt auch im gegenwärtigen Semiotik-Diskurs Schlegel eine Rolle zu. Wenn er seine Symboltheorie vor allem als eine Theorie der Metaphorizität der Sprache konzipiert und auf den ursprünglichen Zeichencharakter der Sprache hinweist, greift er Aspekte von Vico und Rousseau auf und bereitet den Weg für so unterschiedliche Beiträge zur modernen Metapherntheorie wie z.B. die von Cassirer, Lévi-Strauss oder Blumenberg. Becker faßt zusammen: „Er bleibt der Aufklärung und damit der Moderne ebenso verpflichtet, wie er in seiner Aufklärungskritik und der Vernetzung verschiedenster Positionen postmodern anmutet“ (37).

Beckers Kritik an der deutschen Forschung zu A. W. Schlegel, sie zeichne sich durch einen zu hohen Grad an Spezialisierung aus (Vorwort), wirft eine höchst relevante Frage auf, die für zukünftige Arbeiten wesentlich bleibt: Diktiert das synthetisierende Einheitsdenken der Frühromantik eine entsprechende methodische Gesamtperspektive der Forschung oder bleibt die Vorstellung von einem methodischen Zusammenspiel von Linguistik, Philo-

sophie und Literaturwissenschaft (man hätte auch noch weitere Wissenschaftsgebiete anführen können) angesichts des heutigen Wissenstandes Utopie?

Das Kapitel, das Schlegels Quellen verarbeitet, ist ein beeindruckendes und aufschlußreiches Novum der A. W. Schlegel-Forschung und beweist exemplarisch die Ergiebigkeit einer methodischen Verknüpfung von mehreren Perspektiven. Zugleich hinterläßt dieses Kapitel die Frage, ob es dann nicht fruchtbar wäre, auch weitere Einflüsse, die auf Schlegels ästhetischen Ansatz eingewirkt haben, zu berücksichtigen. Wenn auch der jüngere Friedrich Schlegel das erste Gegenargument darstellen würde, so wäre es doch eine Überlegung wert, ob nicht A. W. Schlegels alphilologische Verankerung einen entscheidenden Grund für

die ihm eigene „abwägende Objektivität“ (Wellek) ausmacht. Seine überraschend scharfe Kritik an „Sankt Klopstock“, dem er ein „wahrhaft deutsches Ohr“⁸ vorwirft, findet vielleicht in diesem Licht seine beste Erklärung. A.W. Schlegel ist der Romantiker, dem das Klassische ein Fundament der nüchternen Urbanität und der „abgeklärten Intellektualität“ (Becker 234) wird.

Insgesamt muß Claudia Becker angerechnet werden, daß sie sich nicht scheut, Fragen offen zu lassen, sondern im Gegenteil ihren Nachfolgern mehrere Desiderata anregend serviert. Nach ihrer für den gegenwärtigen Forschungsstand maßgebenden Abhandlung freut man sich auf künftige Arbeiten zu August Wilhelm Schlegel, die mit Sicherheit in vielen Hinsichten aus Beckers Ergebnissen Nutzen ziehen können.

⁸ *Betrachtungen über Metrik. An Friedrich Schlegel. A. W. Schlegel: Sämtliche Werke*, hg. v. Böcking. Leipzig 1846-1847, Bd. VII, 157.